

DOI 10.15826/izv2.2018.20.3.059

УДК 7.036(44) + 75.01(44) + 75.01(73)

**Т. В. Малова***Московский государственный академический  
художественный институт им. В. И. Сурикова  
Москва, Россия*

## **«FIGURATION LIBRE»: К ИСТОРИИ ОБЪЕДИНЕНИЯ**

Статья рассматривает творчество объединения «Figuration libre», ставшего знаковым явлением во французском искусстве 1980-х гг. Деятельность участников группы была воспринята как принципиальный разрыв с нонспектаклярной арт-практикой предыдущего поколения. В рефлексии куратора «Свободной фигуративности» Эрве Пердриоля, художника Бена Вотье, участвовавшего в продвижении молодых авторов, и критиков Сюзан Паже, Отто Хана, Катрин Страссер главной стратегией объединения стало установление новых отношений с повседневностью и пересмотр границ и территорий искусства. В творчестве художников «Figuration libre» заостряются тенденции возвращения декоративного, орнаментального начала; реконструкции живописного медиума, связанные с оживлением «спонтанности», обращением к низовому, маргинальному языку; восстановления автономной грамматики искусства. Участники объединения формируют специфическую лексику, близкую языку комиксов, граффити и массмедийной печатной продукции, воплощая характерные черты искусства постмодернизма, пытающегося преодолеть кризис репрезентации. Их образность адресуется к профанным формам культуры, китчевой травестии и игровому цитированию «высоких» источников, где инфантильная оптика преобразует логику авангарда в занимательное развлечение. Эмоциональность и пластическое раскрепощение в духе «варварского» синкретизма противопоставляется интеллектуальной элитарности концептуалистских жестов. Подобные стратегии характеризуют международный феномен конца 1970-х — начала 1980-х гг. — искусство «новой волны», сближающее поиски немецкого неоэкспрессионизма, итальянского трансавангарда и художников Ист-Вилледж. Единство этих устремлений определило устройство экспозиции «5/5 Figuration Libre, France/USA», объединившей французских мастеров и их американских коллег, в частности, Кита Херинга, Жан-Мишель Баския, Кенни Шарфа. Однако уже во второй половине 1980-х гг. коллективная деятельность художников прекращается, завершая историю объединения и «новой волны» во Франции.

**Ключевые слова:** «новая волна»; «Figuration libre»; Робер Комбас; Эрве ди Роза; Франсуа Буарон; Бен Вотье; Эрве Пердриоль.

**Цитирование:** Малова Т. В. «Figuration libre»: к истории объединения // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2018. Т. 20. № 3 (178). С. 244–258.

*Поступила в редакцию 05.05.2018*

*Принята к печати 21.06.2018*

Tatiana V. Malova

Surikov Moscow State Academic Art Institute  
Moscow, Russia**FIGURATION LIBRE: ON THE HISTORY OF THE ASSOCIATION**

This article is devoted to the Figuration Libre association which became a landmark in the French art of the 1980s. The activity of the group members was perceived as a fundamental break with the non-spectacular art practice of the previous generation. In the reflection of the curator of the Figuration Libre Hervé Perdriolle, artist Ben Vautier, who participated in the promotion of young artists, and critics Suzanne Pagé, Otto Hahn, and Catherine Strasser, their main strategy was to establish new relations with everyday life and revise the boundaries and territories of art. In the works of the Figuration Libre, artists focus on the tendencies of the return of decorative and ornamental principles; also, the reconstruction of the pictorial medium is associated with the revival of “spontaneity”, the appeal to the lower, marginal language, and the restoration of the autonomous grammar of art. The members of the association form a specific vocabulary, close to the language of comics, graffiti, and mass media printed products, embodying the characteristic tendencies of the art of postmodernism, trying to overcome the crisis of representation. Their imagery is addressed to profane forms of culture, kitsch travesty and play quoting of “high” sources, where infantile optics transforms the logic of the avant-garde into entertainment. Emotionality and plastic emancipation in the spirit of “barbarous” syncretism is opposed to the intellectual elitism of conceptual gestures. Such strategies characterise the international phenomenon of the late 1970s and early 1980s, i.e. the art of the New Wave, bringing together the search of German neo-expressionism, the Italian Trans-avantgarde and artists of the East Village. The commonality of these aspirations was determined by the arrangement of the exhibition “5/5 Figuration Libre, France / USA”, which united French masters and their American colleagues, such as Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, and Kenny Scharf. However, in the second half of the 1980s, the collective activity of artists ceased, completing the history of the association and the New Wave in France.

**Keywords:** New Wave; Figuration Libre; Robert Combas; Hervé di Rosa; François Boisrond; Ben Vautier; Hervé Perdriolle.

**Citation:** Malova, T. V. (2018). “Figuration libre”: k istorii ob'edineniya [Figuration Libre: On the History of the Association]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 20, 3 (178), 244–258.

*Submitted on 05 May, 2018*

*Accepted on 21 June, 2018*

Французское объединение «Figuration libre» оформилось и получило наименование в 1981 г. Небольшая группа единомышленников — Робер Комбас, Франсуа Буарон, Эрве ди Роза и Реми Бланшар — стала знаменем возрожденной фигуративности, возводящей в культ свободу, экспрессию и раскрепощенный артистизм. Героическое утверждение живописного священнодействия, транс

безудержного творчества, беспечности игры и удовольствия от искусства определило живую, увлекательную хореографию культуры 1980-х гг., приветствовавшей постмодернизм.

Этот переход был отмечен множеством критиков, увидевших «линию разлома» между поисками 1960-х гг. и художественной практикой молодого поколения, не только обновившего творческий лексикон, но и вернувшего французское искусство в интернациональное пространство. «Начиная с 1960-х годов, европейская художественная сцена была в некоторой степени запугана <...> огромными объемами американской арт-продукции... На протяжении этого времени французские художники работали над теоретической интерпретацией американского искусства. Их рефлексия опиралась на размышления Фрейда и диалектический материализм... Они оставались в стороне от международных процессов» [Froment]. Эти слова принадлежат Жану-Луи Фроману, создателю и директору Музея современного искусства в Бордо — одной из первых институций во Франции, сосредоточенной на работе с актуальными практиками. Во вступительной статье к каталогу «French Spirit Today» (1984) Фроман указывал на повсеместное теоретизирование и нонспектакулярность, не позволявшие французским художникам обнаружить «собственное лицо». С тех же позиций высказывалась и арт-критик Катрин Страссер: «Со времени существования “Новых реалистов” <...>, ни одно из художественных движений, возникшее внутри наших границ, не было способно на развитие вовне. Французское современное искусство выступало в роли “бедного родственника”, и только небольшое число исключительных проектов, исполненных отдельными художниками, было способно привлечь внимание международной аудитории» [Strasser]. Таков был радикальный приговор кураторов, остро ощущавших герметичность и периферийность поисков предыдущего десятилетия. Несомненно, подобная категоричность суждений сильно сгущала краски, однако она позволила акцентировать новые коммуникативные процессы, с очевидностью изменившие европейское творческое самоосознание.

С наступлением 1980-х гг. ситуация однополярного мира художественных инициатив, отождествляемого с американским искусством, начинает меняться: преобразование культурного ландшафта связано с обновлением фигуративного языка, «который, презрев все теории и рынок, быстро оккупировал территории, прежде находившиеся под влиянием холодных и аскетичных установок» [Froment]. По Европе прокатывается волна выставок-манифестов, пропагандирующих неоэкспрессионизм: «Берлин: Критический взгляд. Уродливый реализм 1920–1970-х» (Лондон, 1978); «13В: 11 художников, работающих в Берлине» (Лондон, 1978); «После классицизма» (Сен-Этьен, 1980); «Новый дух в живописи» (Лондон, 1981); «Дух времени» (Берлин, 1982). Италия приветствует движение трансавангарда. «“Фигуративность” вышла на авансцену, привнесла чрезмерную (но вдохновляющую) поэзию, повествовательность и мифологию, словно рафинированный язык геометрии и не существовал вовсе. Фигуративность оживила дискуссию об изобразительности и вновь связала Европу тесными

художественными узами» [Froment]. Процесс деидеологизации, совмещенный с пересмотром модернистского наследия, на рубеже 1970–1980-х гг. не только определяет творческие поиски Старого Света, но и простирается за океан, где буйствует граффитическая энергия Ист-Вилледжа. Их роднит стремление освободиться от диктата рационального, подключение к языкам субкультур и имиджам маргинальных практик. Чуткие к любым вспышкам изобразительных интуиций, они создают атмосферу игры, провокации, эстетического шока, яростно перетасовывая знаки современного городского окружения, осколки истории и низкопробный китч. Визуальный образ становится событием, вмещающим в себя столпотворение чувственных переживаний и непосредственность отклика на подвижную пластику реальности. Кураторы свидетельствуют: «Между Европой и Америкой завязалась напряженная и соблазнительная игра, которая является не только необходимой, но и обязательной для того, чтобы стимулировать наши чувства для более полного определения современности» [Perdriolle, 1984b, p. 44].

Резко обозначая демаркационную линию, пропагандисты «новой волны» утверждали: «К 1982 г. все молодые французские художники испытывали неприязнь и отторжение в отношении минимализма, концептуализма и творчества группы “Основа / Поверхность”, поскольку все эти направления были сосредоточены на том, чтобы стать предметом изучения. В результате они академизировались и исчерпали себя» [Francblin]. Новое поколение «отвергает и бросает вызов искусству 60-х и 70-х, заряженное юмором и сарказмом» [Ibid.].

Стратегией 1980-х гг. нарекается инфантилизм: «Свобода! Свобода от искусства бунтовщиков 1968-го, от теории и политики, от аскетичных и продуманных форм и предполагаемых смыслов. Свобода от интеллекта и размышления, от серьезности жизни и культуры, свобода от ответственности и морали; почему бы просто не сказать — от искусства?» [Syring].

Художники «Figuration libre» становятся проповедниками тотального жизнетворчества. «Просвещенность» уступает место универсальности художественных инициатив. Вновь прибегая к традиционным инструментам, они пытаются возродить их безотчетную, магическую силу преображения реальности. «Они возвращаются к кистям, холсту, дереву, рисункам, акварели и темпера. Безусловно, это не те же самые вещи, каковыми они являлись в прошлом. Это не «возвращение» в смысле регресса, это не академизм и не формализм. Они просто проделывают путь в направлении, которое кажется забытым, чувствуя в этом необходимость: с одной стороны, чтобы заново изучить давно утраченный язык и, с другой стороны, чтобы создать новую визуальную культуру, более сложную и современную, культуру цитаты» [Calabrese].

Определяя импульсы, формирующие поколение 1980-х гг., критики распахивают беспредельный горизонт знаков повседневности, на которые отзываются художники. «Часто обвиняемые в “недоношенности”, бесстыдном обращении с традицией, неклассифицируемые с точки зрения художественных пристрастий, они решительно закрепились в мире, где рождаются самые странные



образы. <...> Их работы становятся кульминационной точкой, в которой радикальная абстракция, гиперболизированная фигуративность, романтическая история искусства и апокалиптическая история комикса сосуществуют с быстрыми и импульсивными рыночными играми <...> Бесконечность стиливых и выразительных средств, чрезмерное использование ссылок и цитат из всевозможных источников, существование каллиграфических текстов, обостренных сигнатурами, современных фотографий, неумность портретов и автопортретов, кинематографических кадров, телевизионных клише <...> Постоянство темы: Живопись — вездесуща. И в этой живописи впервые сталкиваются исторические аллюзии и примитив» [Froment].

Начало объединению было положено в 1976 г., когда состоялось знакомство Робера Комбаса и Эрве ди Роза, уроженцев маленького городка Сет на юге Франции. Два года спустя Комбас со своей подружкой Катрин Бриндель и Ришаром (Бадди) ди Роза, братом Эрве, организуют музыкальный коллектив «Les Demodes». Первичным импульсом к сближению становится музыка в ее протестных, бунтарских формах, декларирующая полную свободу и эстетическую одичалость.

С 1978 г. Комбас учится в Школе изящных искусств в Монпелье, а Эрве ди Роза приступает к занятиям в Высшей национальной школе декоративных искусств (ENSAD) в Париже. В столице ди Роза знакомится с Франсуа Буароном, поступившим в ENSAD годом ранее, в 1977 г. Для каждого из них период обучения становится временем активного экспериментаторства, простирающегося далеко за пределы конкретной специализации. О новейших течениях они узнают от критика Жана-Луи Праделя, преподававшего историю искусств. Пропагандист «Повествовательной фигуративности», Прадель знакомит их с творчеством Валерио Адами, Жака Монори и Жерара Фроманже. К практическим занятиям студенты особенного интереса не испытывают: «В Школе декоративных искусств отделение живописи было каким-то замшелым, и мы быстренько его забросили. Картины были страшными, окостенелыми, более чем академичными. Преподаватель был с предвзятым мнением о том, что такое живопись, для него это было что-то, от чего веяло скукой. Мы от этого всего отказались» [Bonaccorsi, Boisrond, p. 36–37]. Формальная система художественного образования кажется им чрезмерно консервативной не только в методах, но и в формах обучения: освоению утвержденных дисциплин они предпочитают хаотическое движение в пространстве повседневной культуры. Съемки в фильмах, пробы сил в журнальной иллюстрации и анимации, настойчивое освоение территории медиа и увлеченность поэтикой «аутсайдеров» и ар брют в скором времени оформляются в эстетическую программу, реализованную в первом же коллективном выступлении.

В те же годы (1976–1979) Реми Бланшар, будущий участник группы, обучается в Школе изящных искусств в Кемпере. Здесь читает лекции известный историк искусства и арт-критик, профессор Бернар Ламарш-Вадель, позже устроивший «пилотную» выставку художников фигуративного направления.

В Кемпере Бланшар знакомится и с Эрве Пердриолем — графическим дизайнером, работавшим с Ламарш-Ваделем над выпуском журнала «Artistes», сыгравшим немаловажную роль в истории «Figuration libre».

В конце 1980 г. в Сен-Этьене в Музее искусства и промышленности состоялась масштабная выставка, актуализировавшая во Франции итальянский трансавангард и немецкий неоэкспрессионизм. В пространстве экспозиции «Après le classicisme» были представлены работы Базелитца, Кифера, Иммендорфа, Феттинга, Кlemente, Киа и других мастеров, олицетворявших новые пути возвращения к живописи. Из числа французских художников, занявших довольно обширный сегмент, к участию был приглашен и Робер Комбас. Эта впечатляющая панорама сфокусировала внимание на антиинтеллектуальных стратегиях, снятии оков языковой рефлексии и заострении индивидуального жеста. Став мощным стимулом в разворачивании дискуссии о драме визуальности, выставка подготовила почву для дальнейшего утверждения творческого субъективизма в рядах нового поколения мастеров, ищущих любые возможности к демонстрации собственной идентичности не только в творчестве, но и в формах его репрезентации. «Шок от немецкой и итальянской живописи побудил множество молодых художников избегать обособленной территории формализма и абстракции. Интересно отметить, что они появились в обновленном контексте. В провинции множатся коллективные студии и ателье, выставки регулярно организуются в самых неподходящих местах. Наиболее активные из этих групп оставляют яркий след на альтернативных экспозициях» [Poinso].

Прологом к рождению «Figuration libre» стал подобный спонтанный проект «квартирник», не имевшей четких целей и определенного кураторского посыла. В июне 1981 г. Бернар Ламарш-Вадель, продавая лофт на улице Фондари, устроенный в здании старой фабрики, пригласил молодых художников к участию в выставке «Finir en beauté» («Завершиться красотой»). В неформальном экспозиционном пространстве были представлены работы Жана-Мишеля Альберолы, Реми Бланшара, Жана-Франсуа Бле, Франсуа Буарона, Катрин Виоле, Эрве и Ришара ди Роза, Робера Комбаса, Жана-Франсуа Морижа. Хаотично размещенные по стенам и полу полотна, рисунки и объекты, пестрившие яркими красками и броскими надписями, напоминавшие то детские рисунки, то наивные комиксы, то гротескную наскальную живопись, импульсивно расчерчивающие самые невероятные поверхности — куски картона, кухонный скраб, старые афиши и прочие случайно попавшиеся под руку предметы, утверждали самоценную визуальность, органику спонтанного пластического жеста. Вспоминая этот отчаянный опыт, Буарон говорил: «В этот вечер мы получили “удостоверение” современного художника! Это было больше, чем просто возможность или шанс, так как мы шли без заранее продуманной стратегии. Судьба...» [Bonaccorsi, Boissrond, p. 37].

Несколько месяцев спустя после премьерного выступления Бен Вотье организует совместную выставку Робера Комбаса и Эрве ди Роза «2 Sétis à Nice», сопроводив открытие заметкой в «Libération». Характеризуя образность

представленных работ, он приводит ее «компонентный состав»: «30 % — антикультурная провокация, 30 % — свободная фигуративность, 30 % — ар бют, 10 % — безумие» [Ben]. Неодадаист Бен чутко уловил стихийный, житнетворческий посыл, взрывную энергию и непосредственность отношения к миру — вне иерархии и структуры. Свобода от обстоятельств и вездесущее творчество, ставшие своеобразной идеологией, возрождали дух витализма и приключений. Размашистые, варварские плакаты с крикливыми цветовыми пятнами, аляповатыми надписями и экспрессивно расшатанными композициями предъявляют зрителю хаотическую иконографию — героев неведомых космических саг, «пляшущих человечков», веселых монстров, фольклорно-китчевых персонажей (см. ил. 1, 2).

Следующей манифестацией будущего объединения (Комбас, ди Роза, Бланшар, Буарон, Виоле) стала парижская экспозиция «To End in a Believe of Glory» («Завершиться в ожидании славы»), состоявшаяся в октябре того же года в пространстве на улице Блан-Манто неподалеку от Центра Помпиду. Ее инициатором и устроителем стал критик Эрве Пердриоль, в дальнейшем выступавший куратором и активным пропагандистом направления, автором монографии «*“Figuration libre”*, приглашение в массовую культуру», увидевшей свет уже в 1984 г. Мероприятие имело успех, посетившие его кураторы и галеристы оказались весьма отзывчивы к новой эстетике, приняв эстафету по ее продвижению. Уже в конце 1981 г. художников привлекают к участию в выставке «Ateliers 81/82», устроенной секцией ARC («Animation, Research, Confrontation») парижского Музея современного искусства. Куратор Сюзан Паже, проблематизируя топографию национального искусства, собрала в экспозиционном пространстве около тридцати авторов, ранее представленных исключительно в небольших провинциальных галереях или же на внеинституциональных площадках. Вернисаж сопровождался выступлением группы «Les Demodes», определившим раскрепощенно-панковскую, игровую атмосферу события. Общим итогом смотра «периферийного» искусства стал «взрыв цвета и фигуративности, грандиозное высвобождение барочной энергии» [Francblin], утверждающие единство живописных интуиций времени. Весной 1982 г. в Галерее современного искусства Музеев Ниццы открывается экспозиция «*L'air du temps: figuration libre en France*». «Дух времени» собирает 15 французских мастеров, воплощающих новую живописную тенденцию. Вскоре формулировка «*figuration libre*» будет эстетически конкретизирована и закрепится за коллективными выступлениями четырех друзей.

В конце лета по инициативе Пердриоля, вдохновленные «плохой живописью» Нью-Йорка и под впечатлением от выставки «*Graffiti et Société*» (1981), прошедшей в Центре Помпиду, художники сотрудничают с недавно созданным Фондом Белье и сетью бакалейных магазинов Феликса Потена. Проект «Искусство в недрах» («*Art en sous-sol*») стал первой выставкой работ, ориентированной на массового зрителя: на протяжении двух недель (23 августа — 4 сентября) три афиши, исполненные в соавторстве (Буарон — ди Роза, Бланшар — Комбас, Виолле — Русс), размерами 4 × 3 м, украсили 250 станций

метрополитена. Художники совершают сознательную экспансию, подвергая сомнениям устоявшиеся способы репрезентации и оккупируя повседневную среду. Элитарности музейного творчества они противопоставляют публичное зрелище, не конфликтующее с бытовым пространством, но украшающее его. Граффитический, уличный сленг получает упаковку рекламной продукции. Важной составляющей этих плакатов становится текстовая экспликация, сообщающая их название и фамилии авторов, — в отличие от «конспиративных» граффити и безличных серийных баннеров. Развешенные в подzemке постеры сильно контрастировали с привычными взгляду глянцевыми образами. В повседневную жизнь вызывающе дерзко ворвались намалеванные кое-как человечки, распухшие буквы угрожающих размеров, от руки расчерченные графы-ячейки, вмещающие наивные изображения «яств» магазинов Потена и столь же гротескно-неряшливые архитектурные эмблемы Парижа.

Следующая акция, режиссируемая Пердриолем, также была направлена на размытие границ — в отношении как взаимодействия со зрителем, так и нарочитой жанровой неопределенности. В октябре 1982 г. художники занимают пустующие декорационные мастерские Театра Комедии в Кане. Специфика пространства позволила художникам впервые реализоваться в большом формате — каждый из них работает над гигантским полотном (8 × 4 м) в режиме реального времени, перед публикой, наблюдающей за творческим процессом. Интерактивная форма письма одновременно воссоздает атмосферу стихийной театральности абстрактной живописи, практикуемой звездой Второй парижской школы Жоржем Матье, и рутинности работы ремесленной мастерской. Сопряжение импровизации и «изготовления» стало демократичной версией «живописи действия», примиряющей образы художника-демиурга и прикладника-исполнителя.

Уже в октябре 1982 г. окончательно оформляется ядро группы: четверо художников — Комбас, ди Роза, Бланшар и Буарон — дебютируют под знаменем «Свободной фигуративности» в амстердамской галерее Swart. В интервью и статьях они часто рассуждают о воплощенной в работах реальности — банальной и рутинной, о дорефлексивном опыте видения и переживания: «Нас привлекали любительские журналы, спонтанное искусство, хард-рок, панк. Все, что было плохо сделано, популярно, грубо, низко. Телек тоже. Нам хотелось извлекаться в самой презираемой культуре. Хотелось столкнуться лицом к лицу с повседневностью, придать новый смысл сюжетам и темам, которые проходят перед нами каждый день» [Bonaccorsi, Boisrond, p. 36]. Эта была вовсе не та «повседневность», которую препарировало научное сообщество, разыскивая ее комплексы и увечья, идеологию и структуру, зависимость от производственных отношений и политических форм. В тот момент художники были далеки от социологии, стремясь «отказаться от громких воззваний, следовать настоящему и искреннему подходу» [Ibid.]. Первичным оказывалось импульсивное и лишенное аналитической подоплеки неистовое стремление оставить живописный след на любой поверхности: «Было в этом что-то спонтанное, как будто мы были

рок-группой с крайними взглядами. Идея состояла в том, чтобы купить три ведра промышленной акриловой краски где-нибудь в строительном гипермаркете того времени, собрать обрывки картона на улице и рисовать большими кистями» [Ibid., p. 37] (см. ил. 3).

Экспозиции «Свободной фигуративности» проходят в итальянских галереях Болоньи и Бари. Коллективные выступления довольно быстро расширяют географию. Спустя несколько месяцев группа впервые осваивает музейные пространства — в феврале-марте 1983 г. в Гронингском музее проходит выставка «Бланшар, Буарон, Комбас, ди Роза».

В 1983 г. ди Роза и Буарон получили грант «Villa Medici — Hors le Murs», который позволил им провести восемь месяцев в Нью-Йорке, работая в студии Центра современного искусства PS1. Созданный для проведения выставок в пустующих и заброшенных городских пространствах, в 1976 г. Центр получил большое помещение в Куинсе, ставшее резиденцией для приглашенных со всего мира художников. Здесь в феврале 1981 г. куратор Диего Кортес устроил масштабную экспозицию «New York / New Wave», на которой взойшла звезда Жана-Мишеля Баския. В стенах PS1 французские художники тесно сотрудничают с Кенни Шарфом и Китом Херингом. Это было время крайне продуктивного взаимодействия, общего творческого праздника и напряженной работы. Итогом программы художественной поддержки стали персональные выставки Буарона и ди Роза в крупнейших галереях современного искусства. В 1983 г. Буарон выставляется у Аннины Нозеи, ди Роза — у Барбары Глэдстоун. Спустя год ди Роза разворачивает масштабную экспозицию в Сохо у Тони Шафрази. Именно эти галеристы двумя годами ранее открывали имена американских звезд «новой волны»: в 1981 г. состоялась первая персональная выставка Баския у Аннины Нозеи, в 1982 г. была устроена экспозиция Херинга в галерее Тони Шафрази. Между тем, в 1983 г. еще один знаменитый американский галерист Лео Кастелли, под впечатлением от французского фигуративного искусства, устраивает персональную выставку Робера Комбаса.

К этому времени был накоплен довольно значительный опыт сотрудничества французов с их нью-йоркскими коллегами. Он был поддержан крупным экспозиционным проектом «French Spirit Today» (1984), реализованным в Fisher Art Gallery Университета Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе и Музее современного искусства в Ла Хойе (Сан-Диего). Ее устроитель AFFA (Association française d'action artistique) из сотни отсмотренных художников отобрал десять авторов, ставших лицом актуального французского искусства. В их числе оказались Буарон, ди Роза и Комбас. Задержавшись в США после выставки, в музее Ла Хойи Буарон и ди Роза исполнили большую стенную роспись (не сохранилась).

Активный творческий диалог с американскими художниками велся и по другую сторону Атлантики. В 1984 г. в мастерскую Эрве ди Роза, организованную художником неподалеку от родного Сета в местечке Беларюк-ле-Вьё, приезжает на лето Кенни Шарф. В том же году для продвижения современного искусства и в стремлении расширить его территорию деятельный Эрве





1. Робер Комбас. Микки. 1979–1980. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж  
Robert Combas. *Mickey*. 1979–1980. Centre Pompidou, Paris





2. Франсуа Буарон. Без названия. 1982.  
Музей современного искусства, Бордо  
François Boisrond. Untitled. 1982. CAPC  
musée d'art contemporain de Bordeaux



3. Эрве ди Роза. Владелец ранчо Эль Торо. 1983.  
Институт современного искусства, Виллёрбан  
Hervé Di Rosa. Le Patron du ranch El Toro. 1983.  
Institut d'art contemporain de Villeurbanne

Пердриоль создал организацию «ASI» («Art, Sport et Industry»). Он выступил организатором совместной акции Херинга и Буарона на масштабном спортивном мероприятии — автомобильной гонке на выносливость «24 часа Ле-Мана». На протяжении всего соревнования художники в своей характерной манере создавали постеры, делали рисунки на футболках и кепках, наклейках, значках и всевозможной сувенирной продукции. Своеобразное дружеское состязание, происходившее на глазах у зрителей, стало масштабным хэппенингом. Художники в режиме нон-стоп расписывали одежду, специально сооруженные щиты и даже детские миникары в соответствующей событию тематике и создали целый ряд выразительных неформальных логотипов мероприятия. Опыт стихийной публичной импровизации, оживления искусства, шагнувшего в пространство реального мира, оказался мощным стимулом к дальнейшему покорению рубежей повседневности.

В конце 1984 г. секция ARC Музея современного искусства города Парижа организует выставку «Figuration libre France / USA», курируемую Эрве Пердриолем и Отто Ханом. США представляли Жан-Мишель Баския, Кит Херинг, Кенни Шарф, фотограф Цэн Квон Чи и Crash, начинавший как граффитчик, но уже с 1982 г. перенесший на холст эстетику уличного искусства, вдохновленного образами поп-арта и комиксами. С французской стороны выступили Комбас, Буарон, Бланшар, Эрве ди Роза (совместно с братом) и Луи Жамм — художник и фотограф, родом из Сета, с 1983 г. принимавший участие в деятельности «Figuration libre». В статье к каталогу выставки Сюзан Паже характеризует представленное искусство как «свободное от обязательств, ограничений и пристрастий, свободное именно в своем чрезмерном заимствовании и расщеплении заимствованного, в своей дерзости, с которой оно уравнивает все в коллажном смешении, вне иерархий, связанных с любой известной категорией искусства, за пределами традиционной, массовой и банальной истории» [Page, p. 5–6]. Организаторы действительно попытались создать непринужденную игровую атмосферу выставки-события. Стены экспозиционного пространства были разрисованы-расписаны художниками, «обживавшими» новые территории. Дух уличного искусства, питающего нью-йоркцев, был в полной мере воссоздан в парижском метро, одну из станций которого украсили афиши и граффити.

Выставка в парижском Музее современного искусства стала апогеем в развитии «Свободной фигуративности». В 1985 г. стажироваться в нью-йоркском Центре PS1 уезжает Реми Бланшар, также получив грант от Виллы Медичи. Робер Комбас работает над персональными проектами. Совместные экспозиции продолжают устраивать ди Роза и Буарон, сохранившие дружеские отношения на всю жизнь. Лишь в 1987 г. группа собирается вновь для исполнения большой стенной росписи (250 м<sup>2</sup>) в Каоре для винодельни Côtes d'Olt.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг. прокатывается волна выставок, подводящих итог десятилетию. И знаменем этой героической эпохи «переоткрывателей» живописи становится «Figuration libre», присутствующее в самых разнообразных экспозициях. Тесное взаимодействие с американскими мастерами

вновь заостряется на выставке в парижской галерее Бобур 1990 г. «Keith Haring, Jaen-Michel Basquiat, François Boisrond, Robert Combas, Hervé di Rosa». К этому времени творческий союз четырех художников под эгидой общих установок себя исчерпывает. Уже в 1988 г. Эрве ди Роза отказывается от прежней эстетики, заявляя, что она представляла собой лишь еще одну версию экспрессионизма, не уделявшего внимания тем вещам, которые его действительно занимали, — повседневным предметам и окружению, банальным мелочам и непритязательным украшениям жизни. Противопоставляя себя яростному индивидуализму, питаемому механизмами арт-рынка, он формулирует концепцию «скромного искусства», преодолевая ранний этап своей биографии. Заключительным аккордом в существовании группы прозвучал скоропостижный уход из жизни Реми Бланшара в 1993 г.

История объединения стала прежде всего ярким и свежим опытом возрожденного субъективизма. Индивидуальный жест, спонтанный и интуитивный, раскрыл бесконечную вариативность авторского присутствия в реальности, вновь утверждая приоритет личного высказывания. Героическое преодоление модернистской системы координат было связано с вновь обретенным удовольствием собственного бытия в искусстве и жизни, способностью не к описанию, а к преобразованию внешнего пространства в эмоциональное и экспрессивное зрелище. Инфантильная оптика, игнорирующая аналитическое суждение и стремление к упорядочиванию, распахнула широкий горизонт повседневности — яркой и хаотичной, полной шума, цвета и хлещущей через край энергии: «На самом деле, мы наслаждались вещами, ситуацией, нашими открытиями. Без какой-либо стратегии, но с большой убежденностью, удовольствием, любопытством. То сильное чувство, когда открываешь неизведанные территории. Мы отказывались от современного искусства, которое было в крайней степени концептуальным, от застывших поз, от его желания стереть выражение личности. Только не открывать душу, это было бы ужасно открыть душу! Мы испытывали <...> желание поговорить о себе, о своих чувствах, о чувстве вообще» [Bonaccorsi, Boisrond, p. 37].

Этот заряд восприняли и современные критики, приветствовавшие разгул артистической свободы и раскрепощенность высказываний. Необходимость заявить о себе, оглушительно и настойчиво, бесцеремонность реплик и разнужданность художнического «я» заполнили арт-сцену разноголосыми образами-заявлениями, обрушившимися лавиной изобразительного материала. Художники не отказываются от обсуждений собственного творчества, но всякий раз их комментарии посвящены исключительно специфике самоощущения, лишены какой-либо аналитической подоплеки. Комбас выступает с заявлением: «...Делать то, что хочется, настолько, насколько это возможно... “Свободная фигуративность” — это когда я создаю комикс со смешным героем, а на следующий день бросаю его, чтобы писать большое полотно о битве при Ватерлоо» [Brindel]. Фрагментарность, скачки в пространстве образов и сюжетов продиктованы единственным чувством независимости искусства от устоявшихся схем, превосходства над системой культуры, обязывающей к нормативности.

Необязательность и неформальность, смена настроений и «раздражителей», способных вызвать мгновенную реакцию, органика скольжения по поверхности исторического и злободневного с оглядкой лишь на собственные переживания, претворяется в непрерывность эпатажного спектакля. «“La figuration libre” — это забавляться, быть непринужденным. По-английски это — “to have fun”» [Brindel] — еще одно определение Комбаса.

Лицедейская гиперболизация, одобренная сардоническими ухмылками и ироническими замечаниями, обретает черты неумного самолюбования. Комбас провозглашает себя «порнокоролем», ди Роза нарекает вымышленную вселенную своим именем, создавая обширную «ДИРОмифологию». «Нарциссическая подоплека их работ кажется наиболее значимой. Снова и снова мы обнаруживаем тему автопортрета, препарирование собственного имени, поток подписей, репрезентации реальных событий или аллюзии на них. Их настоящая жизнь и увлечения становятся грандиозной частью иконографии» [Strasser]. Стирая границу между искусством и реальностью, расцветивая повседневность, они претендуют на исключительность, родственную романтическим персонажам, — с риторикой рокеров-хулиганов, ниспровергающих устоявшуюся систему ценностей.

Формат этих выходов — театрализованно-гротескное шоу, чей антураж близок концертным выступлениям почитаемых художниками музыкальных групп. «Они — художественные аналоги “Sex Pistols”, появившихся несколькими годами ранее, которые абсолютно не умели играть, но им было на это плевать, лишь бы их было слышно» [Bellet, p. 19]. Эстетика всеобъемлющего творчества — шлейф далеких авангардных начинаний, воспринятых из 1980-х гг. со всей ребяческой небрежностью и глумливым юмором. Нарочитость буффонады, актерское позерство и сценические образы — неотъемлемая часть художнической саморепрезентации, то адресующейся к опыту начала XX в., то обнаруживающей себя в среде контркультурных явлений современности.

Неформальное содружество, исповедующее общие эстетические идеалы, стиль поведения и образ жизнетворчества, отстаивает уникальную позицию автора. К моменту оформления группы каждый из художников обрел собственную визуальную специфику. В 1982 г. Эрве ди Роза выдумывает персонажей, заселяющих его фантазийно-комиксный мир (см. ил. 4). К тому же времени относится и начало «классического периода» в творчестве Робера Комбаса (см. ил. 6). Франсуа Буарон находит своего характерного героя, действующего в плоском пространстве клеток-ячеек (см. ил. 5), а Реми Бланшар создает «зверинец» — мир тотемических, «наскальных» животных, напоминающих детские и примитивистские рисунки, оживляющих образность фовистов и художников «CoBrA». Они часто работают в одном пространстве, однако, практикуя обмен идеями, каждый из них ревностно оберегает собственную пластическую формулу и «фирменный» стиль.

Приватная дружеская среда, в которой вызревали проекты, стала благодатной почвой для начинаний, атакующих самые неожиданные территории. Комбас

расписывает одежду и декорирует в безудержно-гротескном стиле выступления группы, создавая немислимые конструкции из тряпок, изукрашенных щитов и причудливых объектов. Ди Роза и Буарон, прикладники по образованию, активно участвуют в рекламных компаниях, оформлении публичных пространств, изготовлении сувенирной продукции.

Размышляя о «поле действия», о территории произрастания новых инициатив, Пердриоль пишет: «Желание установить новые критические, эмоциональные, духовные отношения с повседневными вещами и бытовыми ритуалами... это культурная цель новой ментальности, которая не может удовлетвориться выстраиванием интеллектуальных и чувственных связей с объектами только посредством произведений искусства» [Perdriolle, 1984a, p. 17]. Участники объединения заново определяют образ творческого бытия, перечисливают его взаимодействие с реальностью: «В своем подходе к искусству и его смыслообразующему потенциалу эти художники являются революционерами. Речь в данном случае идет о явном разрыве — не формальном, но культурном» [Ibid., p. 16].

В тексте-манифесте объединения 1986 г., обосновывая новации и проблематику течения, Пердриоль делает отсылки к «религии» как «форме естественности, возвышенной до ранга поэзии» [Perdriolle, 1986]. Он инспирирует разговор о спонтанности восприятия и синкретизме ощущений. «Объединяя тело и дух, нужно, в первую очередь, думать об эпохе Ренессанса, о некотором возвращении к язычеству и вернуть посвящение как образ жизни» [Perdriolle, 1984b, p. 44]. Или же: «Свободное фигуративное искусство в истории искусства и по отношению к художественной сцене (культурной и светской) последних пятидесяти лет — это возврат к язычеству» [Ibid.].

Это приобщение к архаическому телу разрешается в слиянии различий: «В сочетании противоречивых чувств есть некое мистическое умиротворение, которое можно назвать “эстетическим нигилизмом”, красивый конец, с точки зрения полноты — великолепие пустоты» [Perdriolle, 1986]. Об этом «конце истории» свидетельствуют названия дебютных выставок: «Finir en beauté» и «To End in a Believe of Glory». Манифестация «зачистки», сметания существующих градаций, последовательности высказываний и модернистской логики, цепляющейся за образ прогресса, отнюдь не утверждает отказ от искусства. «Живопись — это моя жизнь. Я никогда не участвовал в дискуссиях о том, что живопись себя исчерпала» [Bonaccorsi, Boisrond, p. 41], — говорит Франсуа Буарон, озвучивая общую позицию группы. Пердриоль приветствует оздоровительный панэстетизм «Figuration libre» — живую бунтарскую силу, попирающую репрессивные механизмы: «Возврат к язычеству — это также разработка новых машин духовной войны... Его поля битвы — это культура» [Perdriolle, 1984b, p. 44]. Он намечает два фронта этой борьбы, выделяя необходимость диалога Востока и Запада, «взаимодействия, поиска смысла... накопления фактов, знаков до тех пор, пока они не станут понятными», и развития чувственного отношения к вещам и актам современной жизни — «не делать привилегий для произведений искусства» [Ibid.]. Разъясняя эту «декларацию» равенства, он





4. Эрве ди Роза. Улица несчастья. 1983.  
Частное собрание  
Hervé Di Rosa. La Rue du Malheur. 1983.  
Private Collection



5. Франсуа Буарон. Без названия. 1984. Музей современного искусства, Бордо  
François Boisrond. Untitled. 1984. CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux





6. Робер Комбас. Величайшие хиты мира Комбаса. 1986.  
Музей «Коллекция Ламбера в Авиньоне», Авиньон  
Robert Combas. Greatest Hits of Combas' World. 1986.  
Collection Lambert en Avignon, Avignon

апеллирует к историческому прообразу: «Поскольку художники обращаются не к понятиям, а к отношениям, они должны оставаться грубыми и наивными, поскольку они хотят распространить эти отношения, они должны быть популярными, поскольку эти отношения подразумевают новый характер взаимодействий с обыденной жизнью и банальными объектами, они обретают себя в тех качествах, которые присущи художникам Баухауза» [Perdriolle, 1984a, p. 17].

Освободить пространство от всего нежизнеспособного, искусственно сконструированного и усложненного, создав на месте старых декораций силовое поле творчества — таков был посыл «Figuration libre». Этот счастливый опыт азартного и спонтанного художественного действия, реанимировавший разговор о живописи, в 1990-е гг. себя исчерпал, уступив место новой риторике и новой визуальности.

### Источники

- Ben.* Pas d'orchidées Combas et Di Rosa // Libération. 29.09.1981.
- Bonaccorsi R., Boisrond F.* La peinture est une longue initiation // Boisrond F. Monographie. Arles: Actes Sud, 2012. P. 35–45.
- Brindel C.* Le roi Combas: un dandy rigolo // Blanchard, Boisrond, Combas, Di Rosa. Catalogue, 1983. Cit. ex.: French spirit today. Los Angeles : U.S.C.; La Jolla : M.C.A., 1984.
- Calabrese O.* Jeune peinture Française // Figures imposées. Catalogue, 1983. Cit. ex.: French spirit today. Los Angeles : U.S.C.; La Jolla : M.C.A., 1984.
- Francblin C.* Cit. ex.: French spirit today. Los Angeles : U.S.C.; La Jolla : M.C.A., 1984.
- Froment J.-L.* The war / La guerre // French spirit today. Los Angeles : U.S.C.; La Jolla : M.C.A., 1984.
- Page S.* Catalogue de l'exposition 5/5 Figuration Libre, France/USA. ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984. P. 5–6.
- Perdriolle H.* Catalogue de l'exposition 5/5 Figuration Libre, France/USA. ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984a. P. 16–19.
- Perdriolle H.* Figuration Libre, Juillet 1986 [Electronic resource]. URL: <http://figurationlibre.blogspot.com> (accessed: 11.04.2018).
- Poinsot J. M.* New Painting in France // Flash Art. Summer, 1982.
- Strasser C.* Today it is imperative... / Aujourd'hui, impérieuse, la nécessité... // French spirit today. Los Angeles : U.S.C.; La Jolla : M.C.A., 1984.
- Syring M.-L.* Infantillisme comme stratégie. Quelques réflexions sur la Figuration libre // Figures imposées. Catalogue. Cit. ex: French spirit today. Los Angeles : U.S.C.; La Jolla : M.C.A., 1984.

### Исследования

- Bellet H.* Les embarras de Paris // Boisrond F. Monographie. Arles : Actes Sud, 2012. P. 17–25.
- Perdriolle H.* Figuration Libre. Une initiation à la Culture Mass-Médias. Axe-Sud: Association Régionale pour la Promotion des Arts Plastiques & Fond Régional d'Art Contemporain de la Région Midi-Pyrénées, 1984b.

### References

- Bellet, H. (2012). Les embarras de Paris. In F. Boisrond, *Monographie* (pp. 17–25). Arles: Actes Sud. (In French)
- Perdriolle, H. (1984). *Figuration Libre. Une initiation à la Culture Mass-Médias*. Axe-Sud: Association Régionale pour la Promotion des Arts Plastiques & Fond Régional d'Art Contemporain de la Région Midi-Pyrénées. (In French)

**Малова Татьяна Викторовна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории и истории  
искусства  
Московский государственный  
академический художественный институт  
им. В. И. Сурикова  
109004, Москва, Товарищеский пер., 30  
E-mail: malova.tatiana@yahoo.com

**Malova, Tatiana Viktorovna**

PhD (Art Studies), Associate Professor  
Department of the Theory and History of Arts  
Surikov Moscow State Academic Art Institute  
30, Tovarishchesky Lane, 109004 Moscow,  
Russia  
Email: malova.tatiana@yahoo.com  
ORCID: 0000-0002-0791-3019